

La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina

María-Teresa Ibáñez de Ehrlich, Universidad de Marburgo

Cuando un estudioso de la literatura se enfrenta a la obra de Antonio Muñoz Molina, lo primero que percibe es la complejidad intrínseca de su proceso constructivo. El autor crea un mosaico variopinto de imágenes y motivos que, enmarañados, metaforizan cada uno de los niveles narrativos. De un lado se podría hablar de intertextualidad en la creación de sus libros si tomamos el texto como un espacio en el que 'se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos', según palabras de Julia Kristeva.¹ Evidentemente, las novelas de Muñoz Molina suponen un entramado de influencias de lo más diversas; si se quiere comprender el papel que juegan el cine, la pintura y la música en ellas, se advierte que son símbolos de la civilización que comunican otras muchas fábulas capaces de aclarar, definir e interpretar el discurso literario, pero que son también fundamento estructural del mismo. Claudio Guillén, al referirse al influjo, entrecruzamiento y utilización de los diversos medios estéticos, comenta que 'Hay ambientes que al parecer favorecen estas convergencias: la Florencia del Renacimiento, el París de las vanguardias', y parece que las últimas décadas de actividad literaria en España corresponden a uno de estos períodos dada la presencia de las artes en la literatura.²

Hemos citado el elemento intertextual como un método posible de estudio de las obras de Muñoz Molina y en él nos basaremos para acercarnos a algunos motivos configuradores de su narrativa. La intertextualidad indirecta, como bien explicó y desarrolló Gérard Genette, es la pura alusión o presencia aludida de textos ajenos.³ Uno de los grados de alusión más interesantes, y el que ahora nos interesa especialmente, es el de la alusión estructural; es decir, que un texto utiliza la estructura de otro para su construcción. *El invierno en Lisboa* es un texto absolutamente poligénico, que se sirve del cine, la pintura y la música desde postulados bien diversos, pero no se pueden estudiar las derivaciones intertextuales que el autor realiza desde un mismo y único punto de vista. Veamos el por qué.

En primer lugar atengámonos al cine y a su influencia evidente en la novela. Como algunos críticos han observado, y cito concretamente a Sabas Martín, en la novela 'aparecían varios de los elementos característicos del gusto del autor, como el jazz y la música pop, al igual

que el cine negro americano y sus confluencias literarias',⁴ pero hasta ahora no se ha estudiado detalladamente el empleo y la transformación de esos recursos cinematográficos o musicales, como tampoco si éstos conforman una nueva epifanía literaria. Por otro lado el propio autor dice en una entrevista concedida a Juan Francisco Martín Gil que él solamente quería que tanto el cine como la música formaran parte de la acción, pero parte necesaria, que 'no fueran añadidos externos'.⁵

Del llamado cine negro aprovecha el autor una serie de motivos característicos del género, como el personaje un tanto ambigüo, los escenarios nocturnos y lluviosos, las referencias al bourbon y al tabaco, la relación amorosa de la película *Casablanca*, la música, estribillo amoroso, de la misma. Son pues, motivos estructurales emigrados de la cultura norteamericana a la literatura española de los 80, motivos que, aunque se integran perfectamente en el texto, no suponen una 'irradiación formal', como diría Claudio Guillén. Su función se reduce a la mera referencia temática, o más exactamente a una relación intermedial. Sí encontramos la mencionada irradiación en algunos capítulos determinados: por ejemplo en el capítulo XV, en el que Biralbo huye perseguido por Malcolm por las calles de una Lisboa nocturna. El elemento estructural de la primera secuencia del capítulo es esencialmente cinematográfico, pues Muñoz Molina acude a la técnica de la cámara lenta para referirnos la escena.. Cabría hablar, por lo tanto, de una evidente alusión estructural. El narrador recuerda la relación de la huida hecha en el pasado por Santiago Biralbo de esta manera: 'Pesaba tanto la pistola, le dijo, había tantos rostros y cuerpos que abrirse paso entre ellos era como avanzar en la multiplicada espesura de una selva. Entonces se volvió y vio a Malcolm en el mismo instante en que sus ojos azules y lejanos lo descubrían a él, pero Malcolm se le aproximaba con igual lentitud, como si nadara contra una poderosa corriente entorpecida de malezas'.⁶

Cabría preguntar cuál es la función que tiene la música en la novela. Que existe una analogía estructural entre las diferentes artes es hecho evidente sobre el que ha hablado incluso el propio autor.⁷ Por su parte, Wellek y Warren dicen que el estudio de los contactos entre las artes debe plantearse 'más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado pero sus interrelaciones pueden ser muy variadas'.⁸ Los contactos de la música con la literatura han sido generalmente unilaterales; es decir, que un texto literario ha estimulado a un compositor a escribir una sinfonía o melodía determinada. Pero existe también el camino inverso; una composición musical sirve de intertexto a una narración, como es el caso, por ejemplo, de Alejo Carpentier. La utilización temática de la música es un recurso al que acude habitualmente Antonio Muñoz Molina en sus novelas y cuentos, bien sea empleando el título de una canción conocida para denominar alguno de ellos, bien metaforizando los ambientes y

mostrando la realidad cultural española a través de romances, habaneras, coplas, etc.⁹ En *El invierno en Lisboa* la música de jazz actúa como hilo estructurador de la novela y motivo constitutivo de la trama amorosa, ambas funciones intrínsecamente entrelazadas. El jazz es, pues, materia prima, forma narrativa absolutamente autónoma tomada de la cultura negra estadounidense. En nuestro trabajo nos proponemos, a través de una breve descripción de los capítulos del libro de Antonio Muñoz Molina, mostrar la evolución simultánea de fábula y música y cómo ésta es materia genérica de la narración.

La novela comienza con una referencia a la actividad musical del personaje principal, Santiago Biralbo, a su forma de componerla y de sentirla, a cómo ésta le singulariza entre todos los demás músicos. Después, el narrador se apercibe del cambio que muestra Biralbo en su forma de tocar el piano. Es esta constatación la que nos introduce en la metamorfosis sufrida por el personaje principal en un período temporal que aún no conocemos y que es, al mismo tiempo, el punto de arranque hacia el pasado. Mejor dicho, es la música la que evoca el pasado en el narrador. Al respecto cuenta Muñoz Molina que 'la relación que hay en jazz entre el standard ya dado, y la versión que hace un músico en un momento determinado, es una relación entre el pasado y el presente, entre la memoria y el acto. Y de esto trata un poco la novela, de qué relación hay entre el pasado y el presente, de cómo el pasado vive en el presente y cómo no'.¹⁰ Tiempo musical, tiempo narrativo. No hay que olvidar que entre las artes, la música aventaja incluso al narrativo en la expresión del tiempo vivido por una persona.

Ahora cabe preguntarnos de qué hipotexto proviene la alusión estructural de *El invierno en Lisboa*. En este punto se concentra toda la originalidad de la novela, a la vez que muestra la capacidad creadora de su autor, porque la verdad es que no existe una estructura musical *a priori* que haya servido a Muñoz Molina de referencia, de modelo intermedial. Sí existe, claro está, la música de jazz con todas sus características estructurales: una melodía principal, que es el tema, y las variaciones improvisadas, amén de los acordes y sus diversas posibilidades en la simetría de los tonos. Este será, pues, el esquema puro tomado por el autor y sobre él construirá su historia narrativa y musical.

La historia sucede en dos tramas diferentes que se van entrelazando lentamente por medio de la figura de Lucrecia, la amada de Santiago Biralbo. Aquélla une el mundo musical al de la pintura; la vida bohemia y sencilla del músico con la falsa y delincuente de Malcolm, su marido. Son al mismo tiempo dos historias de amor, la de Lucrecia y Biralbo y la de Malcolm por aquélla. Entre estas dos realidades de la ficción se narra el asesinato de un portugués, el robo de un cuadro de Cézanne, la amenaza continua de Morton, el americano contrabandista de cuadros, a Biralbo, y el encuentro breve de los dos amantes en Lisboa. En esta red de correspondencias la melodía de jazz comienza con los acordes del piano

tocado por Biralbo y simultáneamente nace la fábula. Es la primera página del libro. La historia brota de cada nota musical, rememorando un pasado que 'impertinente como huésped' se sitúa entre el narrador y Santiago Biralbo. La evocación retrospectiva aúna el amor y la música, el recuerdo de Lucrecia y las noches del Lady Bird, el bar de Floro Bloom, en San Sebastián. La unión de los elementos constitutivos de la trama es tan perfecta que llegan a confundirse; se tiene la impresión de que la música es amor; el amor es Lucrecia, y, por lo mismo ésta es melodía. Nos lo dice, parece, el narrador cuando, refiriéndose a Biralbo, opina: 'Entonces, cuando tocaba en el Lady Bird, su trato con la música se parecía al de un enamorado que se entrega a una pasión superior a él: a una mujer que a veces lo solicita y a veces lo desdeña sin que él pueda explicarse nunca por qué le es ofrecida o negada la felicidad'(13). Y estas últimas palabras fatalmente reflejan la relación entre el músico y su amada.

El capítulo II principia hablando del trompetista Billy Swann,¹¹ a la vez que éste interpreta canciones conocidas por el narrador, quien al recordarlas impulsará ligera pero firmemente la introducción de la segunda trama, la policíaca, por medio de algunas referencias a sucesos inexplicados y, aparentemente, carentes de significación, como el tomo de cartas de Lucrecia entregado por Biralbo al narrador, la presencia de un revólver y el gesto de espiar a través de la ventana. Una vez más, la complejidad observada en el primer capítulo reaparece. La trompeta solitaria de Billy Swann comunica canciones que en el pasado había compuesto Biralbo. Ahora bien, esa melodía vehementemente ejecutada por el trompetista se desarrolla efectivamente en dos contextos y tiempos diferentes que se entrelazan: San Sebastián y Madrid, el pasado y el presente del narrador. Cuando éste escucha dichas composiciones en un disco, se superponen dos planos narrativos y significativos expresados en clave musical. En todo caso, a medida que la música recorre el capítulo, el elemento narrativo más significativo de la segunda trama, la palabra 'Burma', va expandiendo su semántica del miedo: 'Burma, Burma, Burma, repetía como un augurio o un salmo la voz lóbrega de Billy Swann, y luego el sonido lento y agudo de su trompeta se prolongaba hasta quebrarse en crudas notas'(21), a la vez que refiere la oscuridad e intriga en torno a la realidad de dicho término. No solamente los tonos de 'Burma' son tema central del discurso; también se manifiesta por primera vez 'Lisboa' como composición musical, como historia sucedida y fabulada en los sonos de una melodía de jazz.

Uno de los capítulos más bellos de la novela es el tercero. No sólo es el del amor sino que también es el de la separación de los amantes. En él confluyen ya definitivamente los dos discursos narrativos. Volvemos a encontrar los dos planos espacio-temporales del segundo; es decir, el narrador escucha en un disco las canciones de Biralbo y, paralelamente, la evocación del pasado se instala en el Lady Bird, con Biralbo al piano y Billy con su trompeta. Pero la música cambia. Las notas del piano

transmiten la canción de amor que la atracción magnética de los dos protagonistas evidencia. Es la melodía central de la novela: 'Todas las cosas que tú eres' es su título, como anuncia el pianista con sus ojos que 'estaban fijos en Lucrecia, como si en el Lady Bird no hubiera nadie más que ella, como si estuvieran solos entre una multitud unánime que espicara sus gestos' (26). Billy Swann con su trompeta se sitúa en un primer plano interpretativo, desplazando los acordes del piano; la improvisación musical que realiza va manifestando la acción de los celos que Malcolm muestra sin pudor, herido no por la ausencia física sino por la distancia espiritual de Lucrecia, atrapada en los ojos del pianista. La tensión rítmica aumenta sincrónicamente con la de Malcolm, quebrándose en una gama polisémica en la cual la música, machete que corta el ambiente impulsado por los celos y la ira, es instrumento casi físico de los sentimientos humanos del americano: 'La trompeta de Billy Swann cortaba el aire igual que una sostenida navaja' (27), cuenta el narrador observador de la escena, a la vez que la evocación pincela a Malcolm animalizado, convertido en saurio. Es el principio del fin. Después de esta escena Lucrecia desaparecerá durante tres años en Alemania.

El capítulo IV supone una pausa musical que comunica el mutismo vital de Biralbo después de la marcha de Lucrecia a Berlín, pero el V principia con una nueva explosión tonal de trompeta y piano. El pasado es aludido en la canción 'Lisboa', que el narrador está escuchando en un disco. La melodía va sugiriendo las incertidumbres y los dilemas vividos por Biralbo en los dos viajes que emprendió hacia la capital portuguesa, y va anticipando acontecimientos que se concretarán en capítulos sucesivos. El viaje a Lisboa comienza de la siguiente manera: 'Billy Swann tocaba como si temiera despertar a alguien, y al cabo de un minuto comenzaba a sonar el piano de Biralbo que señalaba dudosamente un camino y parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz' (41); es decir, la esperanza de encontrar allí a Lucrecia. En un momento de la audición, fascinado por el ritmo de las escobillas en los platos de la batería, percibe el narrador como una superposición espacial, San Sebastián y Lisboa se confunden – de facto sucederá frecuentemente en la novela – y en la melodía puede captarse el rumor de un corazón. Sin duda el de Santiago Biralbo, quien continúa ejecutando su música, ahora fríamente, en el siguiente capítulo. Música y fábula expresan la llegada del asesino y frío Morton a la vida del músico y la inmersión de éste en una realidad increíble, amenazadora, de repente poblada de enemigos físicamente superiores a él.

En el capítulo VII regresa a San Sebastián una Lucrecia lejana y desconocida para Biralbo. La música calla. De nuevo tenemos un silencio musical, roto en el capítulo VIII por la canción del amor tocada

nuevamente por Biralbo para Lucrecia en el Lady Bird, en un ambiente de resonancias cinematográficas que evocan la escena del reencuentro amoroso en *Casablanca*. No obstante, la música no acaba ni se reduce a dicha escena, sino que orienta y dirige todo el capítulo escuchada por el narrador. Es la ininterrumpida 'Lisboa' que prosigue en el capítulo IX; lo expresa de la siguiente manera el relator: 'Sigo escuchando la canción: como una historia que me han contado muchas veces... distingo las voces simultáneas de la trompeta y del piano, casi las guío, porque a cada instante sé lo que enseguida va a sonar, como si yo mismo fuera insertando la canción y la historia'(85). A través de sus acordes escucharemos el asesinato del portugués a manos de Malcolm y Morton en Alemania, el pánico de Lucrecia ante el hecho, y su urgencia por llegar a Lisboa y desaparecer.

El anunciado e inconcluso viaje a Lisboa que la música ha estado comunicando a través de los distintos capítulos, se fabula ahora, en el X, en el coche de Floro Bloom, en el que suenan las canciones de siempre que 'otra vez eran verdad'(98) y en un motel de carretera en donde se evidencia la brecha abierta en las relaciones de la pareja principal. A partir de ahora la alusión tácita a la música se reducirá, porque ya conocemos el contenido; en realidad son los mismos temas y acordes los que se irán repitiendo en el resto de los capítulos, ampliando las informaciones, clarificando los significados. Así, por ejemplo, el capítulo XI sucede en Madrid y es Giacomo Dolphin-Biralbo el que en el Metro toca el piano con su trío. La música relata la actividad musical y profesional de Biralbo, de sus giras por Europa y América, de los sentimientos que sugería en los oyentes. Y es la música la que le arrastrará, esta vez, definitivamente a Lisboa porque Billy Swann se está muriendo. En el capítulo XII, el famoso tompetista yace en un hospital; por eso la música enmudece. Es un nuevo silencio, interrumpido en el capítulo siguiente por la voz de Billy, quien sigue vivo y entona improvisando sobre el tema de la canción 'Lisboa', mientras mimetiza con la boca la forma y sonido de la trompeta. Simultáneamente, Biralbo camina por la ciudad y descubre 'Burma', desaparecida sociedad secreta de contrabandistas y conspiradores políticos. El capítulo XIV evidencia y aclara el miedo comunicado por las notas de 'Burma' en el capítulo II, a la vez que una nueva improvisación musical, evocación intertextual temática de la famosa ópera de Rossini *La gazza ladra* – figura trasunta de Lucrecia, ladrona del cuadro de Cézanne – inunda el cuarto lóbrego donde Biralbo es amenazado por Morton y Malcolm al ritmo de la marcha militar iniciadora de la ópera, en perfecta armonía espacial con un almacén de armas conspiradoras transformado en burdel barato.

Hemos aludido ya al que la estructura del capítulo XV es cinematográfica. Así pues, la música no dirige la fábula; es un nuevo silencio musical. Y en el XVI los acordes de la 'Lisboa' anhelante y melancólica dejan paso al consuelo, al sueño, ya que la ciudad supone

también el reencuentro de los dos enamorados después de tantas huidas y peligros. Y, en todo caso, la canción fue compuesta por Biralbo antes de enfrentarse a Morton y de la muerte de Malcolm. En el capítulo siguiente Billy Swann toca la trompeta en un tono tan bajo que, como cuenta Biralbo, 'Su sonido se perdía en el silencio'(160). La música, casi imperceptible, deja oír la voz de Lucrecia, que refiere abiertamente el espacio narrativo que faltaba para conocer toda la historia: dónde estaba y qué denotaba Burma, cómo consiguió Lucrecia el cuadro de Cézanne. En el capítulo XVIII el silencio, después de la nueva huida de Lucrecia, se instala en la vida de Biralbo; por consiguiente, los sonos y acordes del jazz dejan de oírse. Pero en el XIX la música interpretada por Billy y Biralbo alcanza su esplendor mayor en el concierto que, una vez cambiada la identidad del pianista, tocarán en Lisboa. El último capítulo explica el proceso de la música, su cualidad intrínseca de volver a reproducirse, el milagro de poder escuchar de nuevo la historia. Por eso Lucrecia aparece al final buscando a Biralbo, y la última escena nos invita a continuar oyendo las canciones que fabulan la historia de Biralbo y Lucrecia, a la vez que la narración se abre a una nueva y repetitiva lectura, a una posible y diversa versión de los acontecimientos.

NOJAS

- ¹ *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1974), p. 14.
- ² *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Crítica, 1985).
- ³ Véase su libro *Palimpsestes* (París: Seuil, 1982).
- ⁴ 'Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo', *Lecturas* (1992), 155-58.
- ⁵ 'El que habita en la oscuridad: entrevista con Antonio Muñoz Molina', *Revista de Literatura*, 50 (1988), 24-29.
- ⁶ *El invierno en Lisboa* (Barcelona: Seix Barral, 1989), p. 142. De aquí en adelante se citará siempre por esta edición, indicando el número de página entre paréntesis.
- ⁷ Opinión recogida por J. Heymann y M. Mullor-Heymann, *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles* (Frankfurt: ??, 1991).
- ⁸ *Teoría Literaria* (Madrid: Gredos, 1993), p. 161.
- ⁹ Así, por ejemplo, en el tomo de cuentos titulado *Nada del otro mundo*, dos llevan nombre decanción: 'Extraños en la noche' y 'Si tú me dices ven', mientras que el segundo fenómeno se observa en 'El mundo de las voces', primera parte de *El jinete polaco*. *Retratos de escritorio*, p.104.
- ¹¹ Personaje trasunto del trompetista Chet Baker, como declara el propio autor en unas conferencias publicadas con el título *La realidad de la ficción* (Madrid: Renacimiento, 1992), p. 39.